ЯADAR libros

GABRIELA BEJERMAN ¿Por qué miente Laura Ramos?

EL EXTRANJERO Ermanno Cavazzoni satiriza a los escritores

ESTE SÍ "Corrientes 348" y sus fuentes latinas

RESEÑAS Acevedo, Doherty, Guénon, Onfray, Rozenmacher

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO V Nº 248
4 • 8 • 2002



LOS HUECOS DE LA MEMORIA

El próximo miércoles 7 de agosto, Sylvia Molloy presentará en el Centro Cultural de España (Florida 943) su segunda novela, *El común olvido*, donde explora las grietas de una memoria fragmentada. Académica mundialmente reconocida, eso no le ha impedido que se la aplauda como una de las voces mayores de la ficción latinoamericana contemporánea.

INTERMITENCIAS



POR DANIEL LINK

Sylvia Molloy, nacida en Argentina, graduada en la Sorbona (Doctora en Literatura Comparada, 1967), ha alcanzado los más altos puestos académicos: Albert Schweitzer Professor de Humanidades en la New York University y presidenta de la Modern Language Association (la más vasta y prestigiosa asociación de profesores de letras norteamericanos). Al mismo tiempo se la reconoce (en Argentina, en Francia, en los Estados Unidos) como una de las más influyentes voces críticas de la literatura latinoamericana y argentina. En 1979, editorial Sudamericana le publicó un ensayo divertidísimo, de una inteligencia *casi* abrumadora: *Las letras de Borges*. El libro abrevaba más o menos secretamente en las más provocativas proposiciones posestructuralistas, pero sobre todo deducía de los mismos textos borgeanos (y de ahí su mayor fuerza) el conjunto de categorías ("pormenor lacónico de larga proyección sintáctica", por ejemplo) con las cuales construía su modelo de lectura. Como el *Proust* de Deleuze-Guattari o el *S/Z* de Roland Barthes, *Las letras de Borges* es uno de esos libros de recorrido imprescindible para cualquiera que esté obsesionado por la pregunta: ¿cómo se lee?

Las letras de Borges interrumpió el proceso de escritura de la que sería la primera novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (1981, traducida al inglés como *Certificate of Absence* en 1989 y al portugués como *Em breve cárcere* en 1995), así como la escritura de *Acto de presencia* (publicado primero en inglés en 1991 y en castellano en 1997), su monumental estudio sobre la autobiografía en Hispanoamérica, se interpuso en el desarrollo de *El común olvido* (comenzada en 1985), su esperadísima segunda novela, que editorial Norma acaba de distribuir en Buenos Aires y que será presentada públicamente el próximo miércoles a las 18.30 hs.

Mientras *Acto de presencia* la convertía en una de las más reconocidas autoridades en autobiografía, los intereses críticos de Molloy (que en ese libro había articulado la autobiografía con los problemas del género) estaban ya en otra parte. Junto con Robert Irwin publicó en 1998 *Hispanisms and Homosexualities*, un ensayo que si demora en traducirse no es por falta de interés del público ni por un escaso valor estratégico. Parecería que de esas cosas, en nuestros países, no se habla.

Precisamente, cuando se reeditó *En breve cárcel*, Molloy se quejó del modo en que no había podido leerse allí la cuestión del género. "Para mayor precisión", aclara ahora, "me quejaba del modo en que se había borrado la cuestión del género en las reseñas de 1979 y 1980, cuando se publicó por vez primera la novela. Efectivamente, las primeras reseñas evitaron prolijamente toda mención de homosexualidad o la mencionaron de manera absurda, como aspecto *temático*, comparándome con Sade, Safo y con Lawrence Durrell, que poco tienen que ver entre sí y nada con *En breve cárcel*".

PUNTOS DE VISTA

El lugar común suele oponer los rigores de la vida académica a la libertad de la vida literaria, o el punto de vista fijo de la institución universitaria al punto de vista móvil de la ficción. ¿Se podría pensar en dos formas de práctica literaria? Hay estéticas, incluso, que parecen confrontar a la literatura como forma de felicidad y la literatura como forma de conocimiento, aunque es dudoso que semejante separación pueda aplicarse a cualquiera de los libros de Molloy. No importa de qué "género" se trate, todos son una experiencia de conocimiento y una forma de felicidad. Pero tal vez la autora no viva del mismo modo ese equilibrio. "El mayor problema es el tiempo, el tener que medir las fuerzas para no perderse en minucias, para que la actividad académica no devore a la otra. Para mí, la vida académica es de crucial importancia, y si queda algo de lo que intenté hacer tanto en la Modern Language Association como en mi enseñanza –digamos: llamar la atención sobre el monolingüismo de la academia norteamericana, denunciar multiculturalismos esterotipados, reclamar diálogos intelectuales de veras multilingües y multiculturales–, me daré por satisfecha. Pero volviendo al delicado equilibrio entre las dos actividades, yo no me siento tan escindida: mis dos escrituras –la de ficción y la de crítica– dependen mucho una de otra y se contaminan provechosamente".

Hay, en efecto, un correlato entre las preocupaciones teóricas y las preocupaciones ficcionales de Sylvia Molloy; sería difícil pensar su proyecto novelístico (si tal cosa existiera) con independencia de sus hipótesis sobre la flexión del género en la cultura latinoamericana. Con otras estrategias, *El común olvido* plantea los mismos problemas que antes podían leerse en su obra crítica y, por cierto, en su primera novela: lo público y lo íntimo, la escritura de sí, la experiencia de la homosexualidad en el interior de una dialéctica de la autenticidad, etc. "Siempre hay correspondencia entre mi crítica y mi ficción", insiste Molloy: "son como vasos comunicantes: mi crítica gana con mi ficción y mi ficción se nutre de mi crítica, pero no se confunden. La preocupación por las escrituras del yo anima buena parte de mi obra, tanto crítica como ficcional. Digo 'escrituras del yo' citando por supuesto a Foucault, y no 'autobiografía', porque la expresión abarca más modalidades de escritura. El protagonista de *El común olvido* no es, en sentido estricto, un autobiógrafo, no intenta componer una imagen convincente de sí y 'vendérsela' al lector. Su busca es otra. Pero sí practica la 'escritura de sí', y en ese sentido es, como diría Borges, 'un hombre que se muestra al contar'".

El protagonista y narrador de *El común olvido* es Daniel, un argentino radicado en los Estados Unidos que ha encontrado en la bibliotecología y la traducción los esquemas y las fórmulas que le permiten entender algo de lo que lee o, lo que es lo mismo, entender algo sobre su vida. Daniel es homosexual; ha vuelto a Buenos Aires con un vago proyecto de investigación que le sirve de excusa para encontrar un destino final para las cenizas de su madre y, de paso, para intentar llenar los huecos de su memoria, horadada por olvidos y denegaciones en los que convendrá no detenerse demasiado (*El común olvido* tiene el ritmo de un *thriller* psicológico). "Al optar por un narrador *gay* retomo esa línea inaugurada con *En breve cárcel*, donde la protagonista (y la perspectiva) también eran *gay*. Espero que haya más libertad y más desplazamientos en las lecturas que se hagan de mi novela, y que las reseñas de ahora no me comparen con Virgilio y Jean Genet", ironiza Sylvia Molloy.

Por cierto, lo más importante es detenerse en esa "perspectiva *gay*" de su literatura. "Hablé de perspectiva *gay* sin pretender reificar algo tan elusivo: me interesan enormemente las perspectivas oblicuas y, sí, desplazadas, el punto de vista del homosexual o de la lesbiana que, como el exiliado, nunca se siente del todo seguro, o incluido. Lo que me interesa explorar es la mirada del raro, del marginal o, mejor dicho, del marginado."

LA ESCRITURA DE SÍ

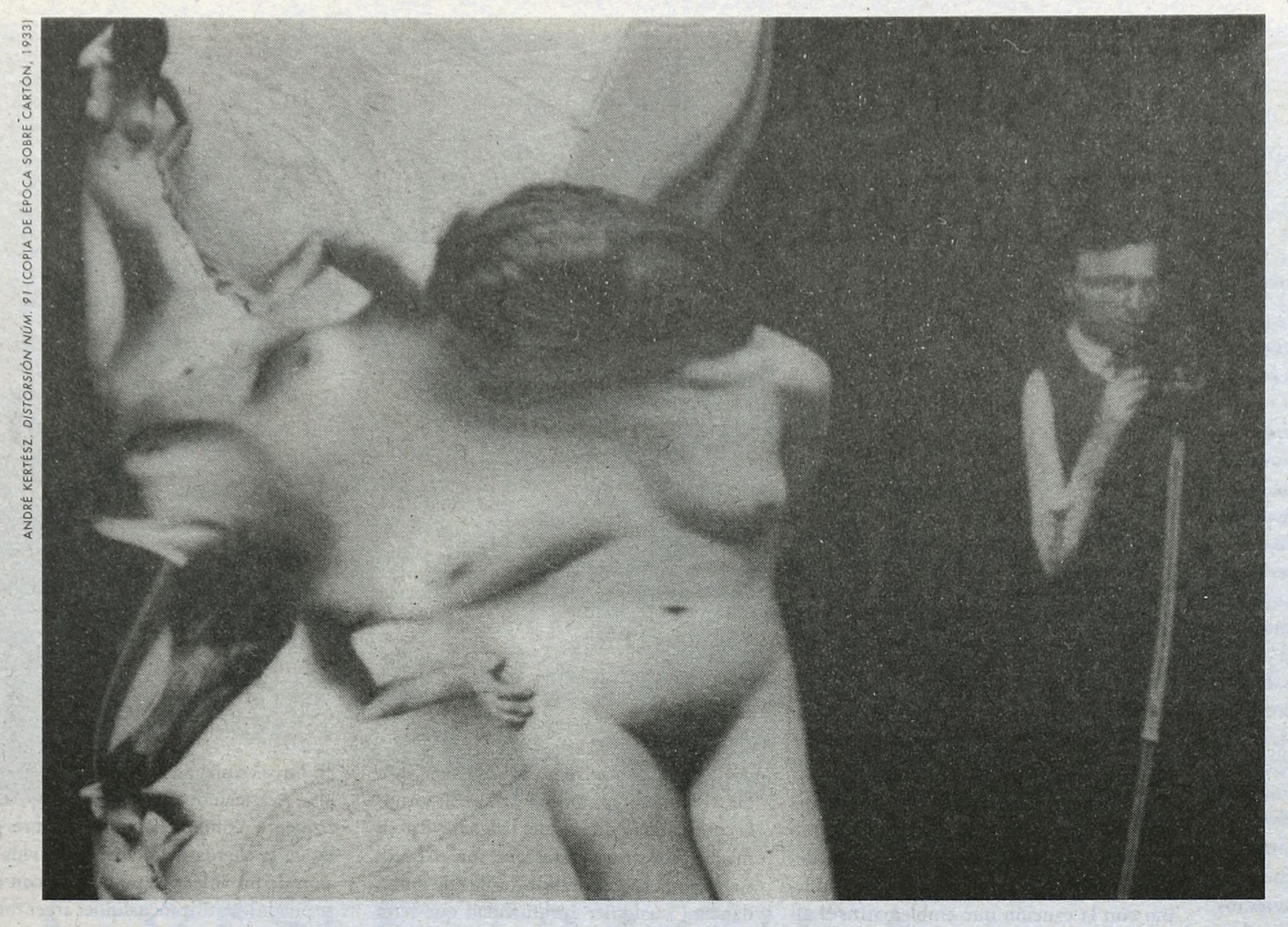
Convinimos en omitir el costado *roman-à-clef* de *El común olvido*, que además de experiencias de la misma autora parece estar revisando el baúl de viejos chismes, pero al comienzo de la novela, Daniel se queja de la desazón que le causa volver a Buenos Aires, "esa sensación de estar abriendo puertas que dan siempre a cuartos vacíos, de leer páginas que están siempre en blanco, de asir recuerdos que se me ahuecan en cuanto procuro darles sentido": como si la realidad argentina, su pasado, la identidad, lo arrastraran como un lastre. ¿Será esa sensación un rastro de la biografía de la autora? "Mi relación con la realidad argentina es una relación muy íntima y a la vez vista a través de un vidrio. Ese vidrio se rompe en momentos traumáticos: el 11 de septiembre yo estaba en mi casa cuando derribaron las torres y me sentí literalmente descolocada, tuve la sensación de que si salía a la calle me iba a encontrar en Buenos Aires, no en Nueva York. Es evidente que he tomado aspectos de lo que siento o lo que he ido sintiendo a lo largo de los años sobre la Argentina y se los he atribuido a mi personaje, exagerándolos. Yo no siento la Argentina como pesadilla o como lastre; sí a menudo, desde aquí (es decir, desde Estados Unidos), como un sueño. Lo digo de manera literal: sueño a menudo con Buenos Aires, con lugares precisos de Buenos Aires que en mis sueños aparecen muy cambiados y nada tienen que ver con la realidad de hoy. O sueño con Buenos Aires como ciudad laberíntica, que recorro buscando algo, no se sabe bien qué. Estos falsos recuerdos y buscas, con los que sueño pero en los que no he indagado mayormente, se los he atribuido a mi personaje, a quien he dotado con una buena dosis de ingenuidad. Daniel piensa que sí va a encontrar algo; que sí, que se puede encontrar un origen, una escena primera que lo justifique. Yo no".

MEMORIA ROTA

Daniel parece el producto de una catástrofe de la que no tiene ninguna conciencia. Un bibliotecario que necesita completar su memoria como si se tratara de un fichero y que se aferra, por lo tanto, a un orden completamente exterior para evitar la disolución de su conciencia. "Necesitaba un personaje 'al borde de su disolución', como usted dice: un personaje poco contundente, desdibujado, algo pasivo, alguien a quien le pasan cosas, en lugar de salir él a provocarlas", reconoce Molloy. "En Daniel se cruzan las historias, los indicios, los relatos contradictorios, los chismes, toda esa información que él colecciona, compara, archiva, sin afirmar su autoridad sobre ella y sin, sobre todo, elegir. Daniel es una conciencia en perpetuo estado de perplejidad, una perplejidad que resulta, desde el punto de vista de la narración, fecunda".

Como en Proust (tan presente en *El común olvido* como el autor de *La pérdida del reino*, José Bianco), la "inversión sexual" aparece en correlación con una teoría de la memoria. Al mismo tiempo, los personajes van formando redes que, más tarde o más temprano, terminan dibujando un mapa de la heterodoxia sexual de Buenos Aires, eso de lo que no se habla pero que sin embargo es una sociedad más o menos secreta que espera todavía su antropología histórica. "No trabajé deliberadamente con esos antecedentes, pero me halaga enormemente que me los adjudique. Yo también, como uno de mis personajes, creo que todo está en Proust. Tanto Proust como Bianco han

ILUSTRACIÓN DE TAPA: EULALIA VALDOSERA. *SEDUCCIÓN* (COLLAGE DE FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO, 1990)



ANDRÉ KERTÉSZ. *DISTORSIÓN NÚM. 91* (COPIA DE ÉPOCA SOBRE CARTÓN, 1933)

Para armar el rompecabezas de su historia, el protagonista de *El común olvido* debe hacerse cargo de la doble vida de su madre, perdida para siempre y recuperada dramáticamente en la memoria de otras dos mujeres.

marcado mis lecturas y mi escritura, y los dos han trabajado, sí, con homoerotismo y memoria. Pero también los dos han trabajado con una noción para mí crucial y enormemente fecunda en todo ejercicio narrativo que es la noción de intermitencia."

Definida por su carácter oblicuo y desplazado, por la intermitencia, esa perspectiva del raro y el marginado que Molloy viene construyendo con tanta delicadeza es de capital importancia para entender el juego de miradas en *El común olvido*: "Intermitencia en varios sentidos: principalmente las que Proust llamaba 'las intermitencias del corazón', las distracciones de los sentimientos, por así decirlo; pasar de una pasión a una trivialidad, escuchar a Swann decir que está enfermo de muerte y acto seguido preguntarse qué zapatos ponerse para el baile, o pensar que se ama apasionadamente a una mujer y a la vez salir a yirar por los mingitorios de París, como hace Samuel en una escena de mi libro. Pero tambien me interesan las intermitencias narrativas: pasar de un relato a otro sin solución de continuidad. En ese sentido, la narradora más creativa de la novela es la tía Ana, que ha perdido buena parte de su memoria".

No es fácil resolver con elegancia y sutileza las dosis de conocimiento y de felicidad que la literatura de verdad implica. Pero la escritura de Sylvia Molloy es sabia. Hay en *El común olvido* mucho humor. Daniel es un personaje (y un narrador) un tanto idiota, a quien le cuesta darse cuenta de las cosas. Pero Molloy lo trata con gran cuidado, como si fuera imperativo no ridiculizarlo. "Más que idiota, Daniel es algo necio, como el Juan Preciado de *Pedro Páramo* de Rulfo, texto al que mi novela rinde homenaje. A Daniel se le van los ojos en los detalles, en querer apresar la más mínima parcela significante, mientras que la *whole picture* se le escapa y sólo se le da al final, de manera despedazada y brutal. Pero, como usted bien ha visto, también es un personaje querible, y sí, es imperativo no ridiculizarlo: de ahí el humor y los gestos de *self-deprecation*. Es un poco como esos personajes que ve Borges en Hawthorne y en Kafka, insignificantes, o disponibles, que se encuentran en situaciones que los superan".

Casi todas las relaciones de los personajes de *En breve cárcel* aparecían bajo una cierta amenaza de violencia, que ha desaparecido en *El común olvido*. Aquí el único que está en peligro es Daniel, y más por su necedad que por otra cosa. "Creo que *En breve cárcel* exploraba la necesidad de hacer violencia, de hacerse violencia, a través de las relaciones, los recuerdos de infancia, los sueños, pero sobre todo a través de la escritura de una protagonista que de alguna forma buscaba romper para poder ver. Obedece a una poética de añicamiento, más que de fragmentación. En cambio, en *El común olvido* hay cierta resignación, cierta melancolía ante la imposibilidad de recomponer fragmentos. La reacción del personaje, aun ante las revelaciones más perturbadoras, no es la violencia ni la rebeldía, sino cierta aceptación desencantada. Es torpe, sí, pero tiene algo de sabio".

CÓMO ESCRIBE UNA MUJER

Sylvia Molloy dice que no es lo suficientemente disciplinada y que por eso no escribe a horas fijas. "Anoto ideas, o frases que leo y me gustan, o expresiones que oigo, en papelitos sueltos. Luego, llegado el momento propicio, los enhebro." La metáfora recuerda los *collages* de Hanna Höch, la gran artista dadaísta cuya obra tiene el valor agregado de haber articulado en forma definitiva la perspectiva del género y la del modernismo, así como Duchamp hizo lo propio con su célebre *Fountain*. "No suelo escribir ficción y crítica simultáneamente", precisa Molloy: "aunque se comunican, son escrituras que alternan, no coexisten. Nunca escribo de mañana, mi peor hora. Escribo más bien al atardecer y por la noche. No me gusta aislarme del todo. Puedo escribir en casi cualquier lado: sólo necesito una mesa, una silla, libros, algo de silencio, y una ventana para espiar lo que pasa afuera. También cultivo las distracciones: si al escribir se me ocurre algo que me remite a algo que he leído, interrumpo la escritura para buscar el libro y me pierdo en la digresión. Suelo no encontrar lo que buscaba pero encuentro otra cosa. Ah: en la mesa de escritura suelen dormir uno o dos gatos. Son presencias reconfortantes".

"La interlengua en que escribí *El común olvido* es la manifestación más clara del 'vivir entre', es un ir y venir entre dos mundos que no pueden ser expresados exclusivamente en una sola lengua."

Todo coincide: intermitencias de la memoria, intermitencias de la conciencia, intermitencias del corazón y también del relato. La literatura entendida como un pasaje de un estado a otro. Se trata, también, de la intermitencia del ritual de la escritura. "Escribo con computadora, pero con un programa antiquísimo que ya casi nadie usa y que exige una serie de conversiones a sistemas más modernos. Me gusta esta idea: es como si mi texto se tradujera varias veces, viajara de un sistema a otro, antes de salir a la luz. Corrijo mucho; me entran ganas de cambiar cosas hasta en las pruebas, pero me abstengo. No planteo estructuras antes de escribir; sólo líneas generales, escenas (para mí es muy importante visualizar ciertos momentos decisivos: digamos la segunda visita de Daniel a la Recoleta en *El común olvido*) y algunos efectos para los que luego construyo causas: digamos, la venganza en *En breve cárcel*, o, en *El común olvido*, la traición".

Cultivando la distracción, la digresión y la intermitencia como lo hace, Sylvia Molloy escribe lentamente y condena a sus lectores a penosas esperas entre libro y libro. "Tardo mucho en largar los textos de ficción, y acaso sea éste el único inconveniente de esa alternancia entre dos tipos de escritura. Comencé *En breve cárcel* en 1973 y publiqué el libro en 1979. Tuve la primera idea para *El común olvido* en 1985, pero demoré en comenzar la novela hasta principios de los noventa, período en que de hecho se sitúa la anécdota. En los dos casos se cruzó un proyecto de crítica que demoró las novelas: en el primer caso, *Las letras de Borges*, en el segundo, *Acto de presencia*. Esta última interrupción fue más larga, puesto que *Acto* salió primero en inglés y luego tuve que reescribir el texto en español. ¿Sabe que a medida que respondo a esta pregunta empiezo a revisar ese paso de una escritura a otra? Al comienzo se lo describí como natural e indoloro; ahora veo que tiene su precio."

PORCELANA Y VOLCÁN

Como Juan Preciado en *Pedro Páramo*, o como el narrador de *En busca del tiempo perdido*, Daniel es necio y tarda en entender lo evidente, la *whole picture* que dará alguna verdad a su pasado y a la vida de su madre. Es un descendiente de irlandeses que vuelve a una ciudad en la que sólo puede cruzarse con desdén con "el prototípico angloporteño, lleno de alusiones irremediablemente anacrónicas a una metrópolis soñada". También hay anacronismos en la memoria de Daniel, y esas vacilaciones temporales lo llevan a una investigación que desbarata uno de los grandes mitos de la literatura argentina: la madre. Aunque Daniel se mueva en un doble registro amoroso (el de su pareja, que lo espera en Estados Unidos, y el de sus aventuras callejeras en Buenos Aires), no es de su doble vida de la que debe hacerse cargo para armar el rompecabezas de su historia, sino de la vida de su madre, perdida para siempre y recuperada dramáticamente en la memoria de otras dos mujeres. Pero la que vuelve ya no es la madre, sino una mujer completa para la cual la maternidad fue sólo una de sus encarnaciones posibles. *El común olvido* es, efectivamente, el registro de un pasaje de las identidades cristalizadas a las identidades móviles, de una ingeniería de lo sólido a una gramática de lo líquido. Por eso el mismo texto parece participar de varios géneros al mismo tiempo: el *thriller* psicológico, el *roman-à-clef*, pero también el diario. En varias partes de la novela (al comienzo del capítulo XI, por ejemplo: "Acaba de pasar Beatriz por el hotel"), la forma "diario" parece imponerse a la forma "novela". "Me interesan todos los momentos *borderline*", reconoce Molloy, "tanto estructurales como temáticos, porque desestabilizan los textos y les dan, para citar a James traducido por Bianco, otra vuelta de tuerca. Además, con la impostura de la forma 'diario' quería recrear un pequeño vivir cotidiano en el que el personaje ilusoriamente se solaza; quería marcar el desacuerdo entre esa minucia diaria y las revelaciones y los acontecimientos inesperados que Daniel debe enfrentar".

Y aun cuando Daniel desprecie la cultura angloporteña, lo cierto es que su misma conciencia (y por lo tanto, también la novela de la que es narrador) está atravesada por las tensiones del bilingüismo. *El común olvido* (que en una primera versión se llamaba *Back Home*) recurre a una suerte de cocoliche, una interlengua, en efecto, *angloporteña*. "Me gusta que me pregunte por esa interlengua porque es un aspecto muy importante del texto: esa mezcla lingüística que habla el que se ha criado bilingüe o el que vive en el exilio. Esa interlengua es la manifestación más clara del 'vivir entre', es un ir y venir entre dos mundos que no pueden ser expresados exclusivamente en una sola lengua."

Y nada más ominoso o más concentracionario, piensa seguramente Molloy, que un monolingüismo de cualquier signo, se trate del deseo, la cultura, el lenguaje, el texto o la escritura. Vivir se vive a tientas, pero ninguna vida (porque toda vida es intermitencia, desplazamiento, distracción, deriva, laberinto y olvido) y ninguna identidad se alcanzan a través de una sola lengua. Se ha hecho tarde. Sylvia Molloy pasa sus veranos en una casa en Long Island, "como la madre de mi protagonista... Cerca del mar, bucólico, tipo Mar del Sur o Miramar, hace años". Una última pregunta: Sylvia, ¿para qué sirve una novela (propia)? "Para no estar sola." ♎

NOTICIAS DEL MUNDO

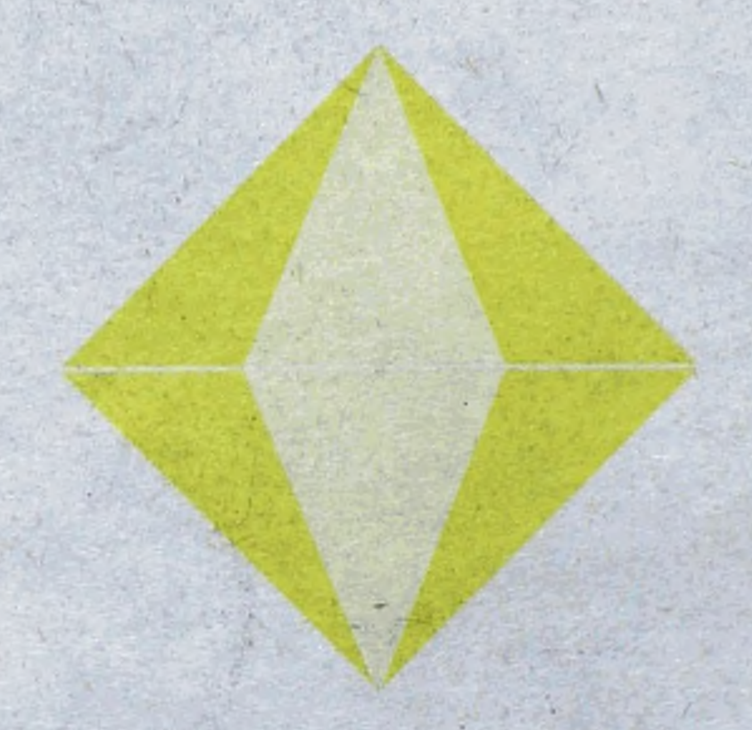
CULTURA, TURISMO Y DEPORTE. El 25 de julio pasado se firmó un convenio entre la Fundación Autores, la Secretaría de Deporte y Turismo de la Nación y Argentores, destinado a "promover y desarrollar circuitos de turismo cultural e impulsar emprendimientos que consoliden esta industria", según reza el comunicado de prensa oportunamente distribuido, donde además se aclara que "la importancia de este acuerdo radica en que dos grandes pasiones de la gente, el deporte y el espectáculo, se integran a través de un eje tan importante como es el turismo". Firmaron el acta de tan horrísono contubernio el Secretario de Turismo, Daniel Scioli, el Presidente de Argentores, Agustín Pérez Pardella, y la presidenta de la Fundación Autores, Cristina Escofet.

ÉTICA DEL CANON. Las obras de brillantes escritoras españolas y latinoamericanas, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, serán recogidas en una antología que pretende reflejar la lucha de las autoras contra los cánones de su tiempo. Esta ambiciosa iniciativa llevará por título *La vida escrita por las mujeres* y será dirigida por Anna Caballé, profesora de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. Los cuatro volúmenes que integrarán el proyecto recogerán desde la memoria autobiográfica de Leonor López de Córdoba escrita a principios del XV hasta fragmentos de obras de autoras de hoy. El primer volumen, titulado *Por mi alma os digo*, abarca 400 años, de las nobles medievales a las escritoras ilustradas (Leonor López de Córdoba, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Sotomayor, Margarita Hickey y Josefa Jovellanos, entre otras). La segunda entrega lleva por título *La pluma como espada* y abarca desde 1800 hasta 1920, y se ofrecen textos, entre otras, de Flora Tristán, Cecilia Bohl de Faber (cuyo seudónimo era Fernán Caballero), Adela Zamudio, Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán y Alfonsina Storni. El tercer volumen, que abarca desde 1920 hasta 1960 y cuyo título es *Derechos contra tabúes*, recopila a Rosa Chacel, María Teresa León, Federica Montseny, María de la O Lejárraga, Concha Espina, Gabriela Mistral, Carmen Laforet, María Zambrano, Silvina Ocampo y Zenobia Camprubí. El cuarto volumen, todavía en fase de preparación, reunirá a las escritoras de los últimos cuarenta años del siglo XX.

HERMANOS TRASANDINOS. El vicepresidente de la Cámara Chilena del Libro, Pablo Dittborn, desmintió que editores internacionales estén evaluando no asistir a la próxima Feria Internacional del Libro de Santiago si no se soluciona el problema de la piratería en este país, y agregó que ése fue sólo un "rumor" que provino de Argentina. "Las filiales chilenas de sellos transnacionales dependen de España, por lo que ninguna idea demente salida de Buenos Aires tiene valor", dijo.

LA HESSÍADA. Un maratón de lectura de 52 horas dedicado al Premio Nobel alemán Hermann Hesse (1877-1962) batió el pasado fin de semana el récord del *Libro Guinness*. El maratón se celebró desde las 14 horas (12.00 GMT) del viernes 26 hasta las 18 del domingo 28 en la localidad alemana de Calw, donde nació el literato. Cada uno de los 186 lectores leyó entre diez y treinta minutos.

TRATADO DE CRISTALOGRAFÍA





CRISTALES
Lucas Rozenmacher
Aurelia Rivera Grupo Editorial
Buenos Aires, 2002
82 págs.

POR JORGE PINEDO

Permanecerá ignota la razón por la cual algunos autores eligen el título de uno (y sólo no) de sus cuentos a fin de designar el libro que los alberga. Sucede lo mismo con la canción que emblematiza el álbum de un músico que, también, nunca suele ser la mejor o la más representativa del conjunto. Entre el autor y cada una de sus obras existe, perdura, un romance íntimo imposible de transmitir. Tan habitual como inevitable, en el cuento nominado "Cristales" por Lucas Rozenmacher tampoco se hallarán las características que tornan tan particular su prosa. Sin quitarle méritos, el cuento "Cristales" transcurre entre sístoles y diástoles oníricas, al modo de un ejercicio.

Por su parte, *Cristales* (el libro) va cobrando envión con historias unitarias cuyo azaroso despegue en el mes de julio de 1952 –muerte y fastos funerarios de Eva Perón– de manera alguna ha de descifrarse como una clave para lo que sigue. Inicia, sí, la experimentación sobre una primera persona como voz narrativa que rara vez se corre, sin declinar su habilidad para travestirse, mutar, volver sobre sí misma y rotar en torno a la cotidianidad urbana del lenguaje. Rozenmacher construye frases que son párrafos, sin temor a la obsesión disfrazada de redundancia ("cualquier eventualidad que retrasara la boda la pondría en peligro *in eternum*, es decir que tal vez no se realizaría nunca jamás") o al golpe cacofónico ("una sonrisa disimulada se quedó con la imagen congelada de la tipa desfigurada") que le otorga a la narración una curiosa resonancia poética. Soltura que habilita al autor a selvas gramaticales capaces de, cada tanto, desafiar la retina del lector ("mi cabeza da contra el parante de la cama y me vuelvo a ver frente a mí mismo y veo la desaparición en pleno cortejo de la Basinger, yo me arranco el aparato genital sin que se vierta sobre el piso ni un poquito") con cadencias que vagan por las fronteras de lo sórdido.

Sin lugar a dudas, "Rastros", la historia con la que se cierra el libro, alcanza un clímax narrativo excepcional, hilando un relato isleño de crímenes expectantes enredados en otros crímenes, posibles casi más que reales. Acariciando una lengua coloquial, "Felizmente" compone otra historia más pulsada en la cuerda del delirio en la vida y pasión de un vulgar trapo de piso con el que se puede identificar cualquier argentino medio. En esa continuidad, la narrativa de Rozenmacher alcanza a evitar aquel tufo autobiográfico que impone el molde de la iniciación tallerista y hace metástasis en los escritores marcados por una estética unívoca. Por el contrario, se inviste en pieles sucesivas que le brindan a los personajes retóricas creíbles, plagadas de giros propios de lugares, clases y tiempos disímiles.

Puesto en circulación por la flamante editorial Aurelia Rivera, *Cristales* de Lucas Rozenmacher comparte las primeras entregas del sello con Natalia Calzón Flores (*María de los Dolores*), Martín Tufró (*Sextaesencia*) y Robertino Granados (*Travelling Movie*), cuatro volúmenes que auguran una línea orientada a la narrativa y la poesía. Apuesta valiente si las hay en un país y en una hora como las actuales.

HABLAR ES NUESTRO SOFTWARE

EXQUISITO CADÁVER
Rafael Acevedo
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2002
208 págs.

POR PABLO PÉREZ

El joven escritor puertorriqueño Rafael Acevedo –lo de joven se deduce por la foto de la solapa: pelo blanco plateado, candado negro, mirada lúcida, rostro juvenil–, tras haber publicado cuatro libros de poemas, se aventura a escribir ciencia ficción, género que, considerado muchas veces cliché o entretenimiento, se mantiene al margen de la "literatura", y mucho más de la literatura latinoamericana, donde lo fantástico rara vez traspasa los límites del realismo mágico. ¿Aire nuevo? ¿Un acontecimiento insólito el que una novela de ciencia ficción haya obtenido la primera mención en el premio Casa de las Américas? Tal vez sí lo primero y no tanto lo segundo, si consideramos que durante el siglo pasado muchos camaradas escritores de la ex URSS exploraron el género.

Si bien *Exquisito cadáver* es una novela, el autor prefiere mantener un pie en la poesía desde el título. Y así funciona, como un cadáver exquisito –vacío de sentido– de frases escritas por diferentes autores, según nos lo advierte Julio (¿el narrador?) desde un epígrafe al primer capítulo: "Ninguna de estas palabras es mía. Hay citas, de variada extensión, de Lezama Lima, Paul Virilio, César Portillo de la Luz, Pedro Flores, Deleuze y Guattari, Toni Negri, Los Evangelios, Federico Nietzsche, Samuel Beckett, Spinoza, Marx, Jean Baudrillard y otros, que el navegante podrá hallar y cuyo recuerdo escapa a mis capacidades".

También como un cadáver exquisito parecen sucederse los capítulos uno tras otro, a la manera del *cut-up* de Burroughs en *El almuerzo desnudo*: los papeles desordenados de un escritor *junkie* ordenados por los amigos cronológicamente o por temas. La diferencia es que, en el mundo creado por Acevedo, el papel ya no existe, solamente el cyberespacio, y el *junkie* que nos habla es en realidad un *cyberjunkie*, agente de investigación en crímenes, que dice no tener nada que contar. (¡Nada más desesperante que una novela que no cuenta y que pretende ser, además, un "ejercicio de lectura"!) Él, vestido con el traje de fibra óptica de su máquina de visión o desnudo, se siente una máquina dentro de otra: "¿Quién no es una?", piensa. "Mi carne, en fin, es una cápsula de información en las entrañas de un gran ordenador." Y concluye: "Hablar es nuestro software".

Poco importa lo que sucede en la novela, ni siquiera los asesinatos que el protagonista debe investigar, puesto que ya no sabemos qué es lo que existe y lo que no, y porque todo el caos de texto parece ser el resultado de varios virus informáticos que se hospedaron en el cuerpo del narrador. Esta novela que, según la definición propuesta por Umberto Eco para la ciencia ficción, podría denominarse de "anticipación", en realidad no anticipa nada nuevo en lo que se refiere al mundo y a la ciencia del futuro explorados por el género: escasez de agua, *cyborgs*, viajes en el espacio y en el tiempo, etcétera. Pero eso tampoco importa, porque *Exquisito cadáver* es como uno de esos libros de poemas que, por más que uno lea o relea, jamás terminará de leer.

NOTICIAS DEL MUNDO

CULTURA, TURISMO Y DEPORTE. El 25 de julio pasado se firmó un convenio entre la Fundación Autores, la Secretaría de Deporte y Turismo de la Nación y Argentores, destinado a "promover y desarrollar circuitos de turismo cultural e impulsar emprendimientos que consoliden esta industria", según reza el comunicado de prensa oportunamente distribuido, donde además se aclara que "la importancia de este acuerdo radica en que dos grandes pasiones de la gente, el deporte y el espectáculo, se integran a través de un eje tan importante como es el turismo". Firmaron el acta de tan horrísono contubernio el Secretario de Turismo, Daniel Scioli, el Presidente de Argentores, Agustín Pérez Pardella, y la presidenta de la Fundación Autores, Cristina Escofet.

ÉTICA DEL CANON. Las obras de brillantes escritoras españolas y latinoamericanas, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, serán recogidas en una antología que pretende reflejar la lucha de las autoras contra los cánones de su tiempo. Esta ambiciosa iniciativa llevará por título *La vida escrita por las mujeres* y será dirigida por Anna Caballé, profesora de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. Los cuatro volúmenes que integrarán el proyecto recogerán desde la memoria autobiográfica de Leonor López de Córdoba escrita a principios del XV hasta fragmentos de obras de autoras de hoy. El primer volumen, titulado *Por mi alma os digo*, abarca 400 años, de las nobles medievales a las escritoras ilustradas (Leonor López de Córdoba, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Sotomayor, Margarita Hickey y Josefa Jovellanos, entre otras). La segunda entrega lleva por título *La pluma como espada* y abarca desde 1800 hasta 1920, y se ofrecen textos, entre otras, de Flora Tristán, Cecilia Bohl de Faber (cuyo seudónimo era Fernán Caballero), Adela Zamudio, Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán y Alfonsina Storni. El tercer volumen, que abarca desde 1920 hasta 1960 y cuyo título es *Derechos contra tabúes*, recopila a Rosa Chacel, María Teresa León, Federica Montseny, María de la O Lejárraga, Concha Espina, Gabriela Mistral, Carmen Laforet, María Zambrano, Silvina Ocampo y Zenobia Camprubí. El cuarto volumen, todavía en fase de preparación, reunirá a las escritoras de los últimos cuarenta años del siglo XX.

HERMANOS TRASANDINOS. El vicepresidente de la Cámara Chilena del Libro, Pablo Dittborn, desmintió que editores internacionales estén evaluando no asistir a la próxima Feria Internacional del Libro de Santiago si no se soluciona el problema de la piratería en este país, y agregó que ése fue sólo un "rumor" que provino de Argentina. "Las filiales chilenas de sellos transnacionales dependen de España, por lo que ninguna idea demente salida de Buenos Aires tiene valor", dijo.

LA HESSÍADA. Un maratón de lectura de 52 horas dedicado al Premio Nobel alemán Hermann Hesse (1877-1962) batió el pasado fin de semana el récord del *Libro Guinness*. El maratón se celebró desde las 14 horas (12.00 GMT) del viernes 26 hasta las 18 del domingo 28 en la localidad alemana de Calw, donde nació el literato. Cada uno de los 186 lectores leyó entre diez y treinta minutos.

TRATADO DE CRISTALOGRAFÍA



CRISTALES
Lucas Rozenmacher
Aurelia Rivera Grupo Editorial
Buenos Aires, 2002
82 págs.

POR JORGE PINEDO

Permanecerá ignota la razón por la cual algunos autores eligen el título de uno (y sólo no) de sus cuentos a fin de designar el libro que los alberga. Sucede lo mismo con la canción que emblematiza el álbum de un músico que, también, nunca suele ser la mejor o la más representativa del conjunto. Entre el autor y cada una de sus obras existe, perdura, un romance íntimo imposible de transmitir. Tan habitual como inevitable, en el cuento nominado "Cristales" por Lucas Rozenmacher tampoco se hallarán las características que tornan tan particular su prosa. Sin quitarle méritos, el cuento "Cristales" transcurre entre sístoles y diástoles oníricas, al modo de un ejercicio.

Por su parte, *Cristales* (el libro) va cobrando envión con historias unitarias cuyo azaroso despegue en el mes de julio de 1952 –muerte y fastos funerarios de Eva Perón– de manera alguna ha de descifrarse como una clave para lo que sigue. Inicia, sí, la experimentación sobre una primera persona como voz narrativa que rara vez se corre, sin declinar su habilidad para travestirse, mutar, volver sobre sí misma y rotar en torno a la cotidianidad urbana del lenguaje. Rozenmacher construye frases que son párrafos, sin temor a la obsesión disfrazada de redundancia ("cualquier eventualidad que retrasara la boda la pondría en peligro *in eternum*, es decir que tal vez no se realizaría nunca jamás") o al golpe cacofónico ("una sonrisa disimulada se quedó con la imagen congelada de la tipa desfigurada") que le otorga a la narración una curiosa resonancia poética. Soltura que habilita al autor a selvas gramaticales capaces de, cada tanto, desafiar la retina del lector ("mi cabeza da contra el parante de la cama y me vuelvo a ver frente a mí mismo y veo la desaparición en pleno cortejo de la Basinger, yo me arranco el aparato genital sin que se vierta sobre el piso ni un poquito") con cadencias que vagan por las fronteras de lo sórdido.

Sin lugar a dudas, "Rastros", la historia con la que se cierra el libro, alcanza un clímax narrativo excepcional, hilando un relato isleño de crímenes expectantes enredados en otros crímenes, posibles casi más que reales. Acariciando una lengua coloquial, "Felizmente" compone otra historia más pulsada en la cuerda del delirio en la vida y pasión de un vulgar trapo de piso con el que se puede identificar cualquier argentino medio. En esa continuidad, la narrativa de Rozenmacher alcanza a evitar aquel tufo autobiográfico que impone el molde de la iniciación tallerista y hace metástasis en los escritores marcados por una estética unívoca. Por el contrario, se inviste en pieles sucesivas que le brindan a los personajes retóricas creíbles, plagadas de giros propios de lugares, clases y tiempos disímiles.

Puesto en circulación por la flamante editorial Aurelia Rivera, *Cristales* de Lucas Rozenmacher comparte las primeras entregas del sello con Natalia Calzón Flores (*María de los Dolores*), Martín Tufró (*Sextaesencia*) y Robertino Granados (*Travelling Movie*), cuatro volúmenes que auguran una línea orientada a la narrativa y la poesía. Apuesta valiente si las hay en un país y en una hora como las actuales.

HABLAR ES NUESTRO SOFTWARE

EXQUISITO CADÁVER
Rafael Acevedo
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2002
208 págs.

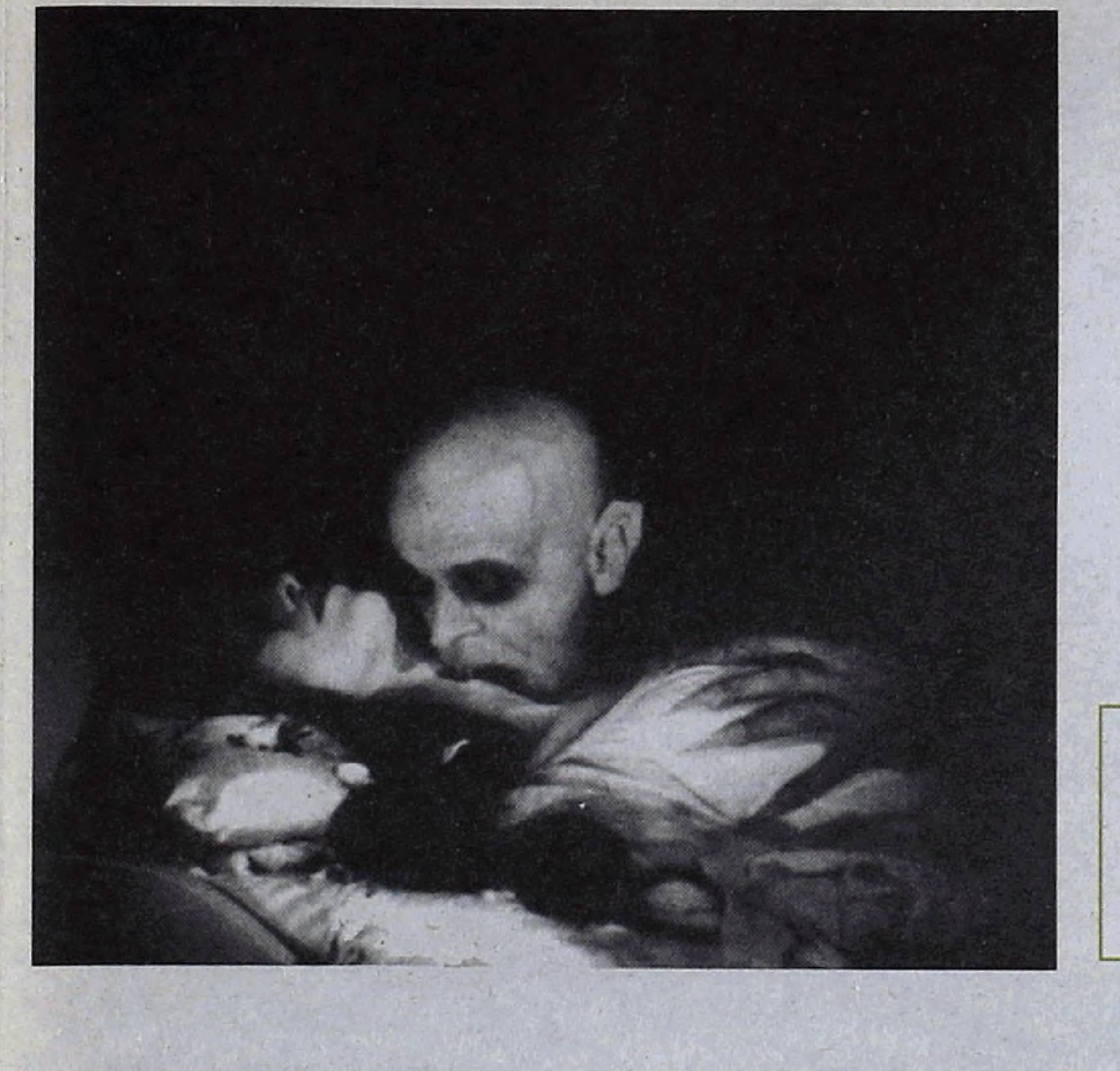
POR PABLO PÉREZ

El joven escritor puertorriqueño Rafael Acevedo –lo de joven se deduce por la foto de la solapa: pelo blanco plateado, candado negro, mirada lúcida, rostro juvenil–, tras haber publicado cuatro libros de poemas, se aventura a escribir ciencia ficción, género que, considerado muchas veces cliché o entretenimiento, se mantiene al margen de la "literatura", y mucho más de la literatura latinoamericana, donde lo fantástico rara vez traspasa los límites del realismo mágico. ¿Aire nuevo? ¿Un acontecimiento insólito el que una novela de ciencia ficción haya obtenido la primera mención en el premio Casa de las Américas? Tal vez sí lo primero y no tanto lo segundo, si consideramos que durante el siglo pasado muchos camaradas escritores de la ex URSS exploraron el género.

Si bien *Exquisito cadáver* es una novela, el autor prefiere mantener un pie en la poesía desde el título. Y así funciona, como un cadáver exquisito –vacío de sentido– de frases escritas por diferentes autores, según nos lo advierte Julio (¿el narrador?) desde un epígrafe al primer capítulo: "Ninguna de estas palabras es mía. Hay citas, de variada extensión, de Lezama Lima, Paul Virilio, César Portillo de la Luz, Pedro Flores, Deleuze y Guattari, Toni Negri, Los Evangelios, Federico Nietzsche, Samuel Beckett, Spinoza, Marx, Jean Baudrillard y otros, que el navegante podrá hallar y cuyo recuerdo escapa a mis capacidades".

También como un cadáver exquisito parecen sucederse los capítulos uno tras otro, a la manera del *cut-up* de Burroughs en *El almuerzo desnudo*: los papeles desordenados de un escritor *junkie* ordenados por los amigos cronológicamente o por temas. La diferencia es que, en el mundo creado por Acevedo, el papel ya no existe, solamente el cyberespacio, y el *junkie* que nos habla es en realidad un *cyberjunkie*, agente de investigación en crímenes, que dice no tener nada que contar. (¡Nada más desesperante que una novela que no cuenta y que pretende ser, además, un "ejercicio de lectura"!) Él, vestido con el traje de fibra óptica de su máquina de visión o desnudo, se siente una máquina dentro de otra: "¿Quién no es una?", piensa. "Mi carne, en fin, es una cápsula de información en las entrañas de un gran ordenador." Y concluye: "Hablar es nuestro software".

Poco importa lo que sucede en la novela, ni siquiera los asesinatos que el protagonista debe investigar, puesto que ya no sabemos qué es lo que existe y lo que no, y porque todo el caos de texto parece ser el resultado de varios virus informáticos que se hospedaron en el cuerpo del narrador. Esta novela que, según la definición propuesta por Umberto Eco para la ciencia ficción, podría denominarse de "anticipación", en realidad no anticipa nada nuevo en lo que se refiere al mundo y a la ciencia del futuro explorados por el género: escasez de agua, *cyborgs*, viajes en el espacio y en el tiempo, etcétera. Pero eso tampoco importa, porque *Exquisito cadáver* es como uno de esos libros de poemas que, por más que uno lea o relea, jamás terminará de leer.



EL VAMPIRO
Bram Stocker y otros
ed. Conde de Siruela
Siruela
Madrid, 2001
448 págs.

LA VENA TRÁGICA

POR MARIANA ENRIQUEZ

El vampiro, como personaje literario, aparecía tradicionalmente confundido entre las legiones de demonios; en el folklore popular fue una superstición, una epidemia que asolaba las poblaciones campesinas. Es en el siglo XIX cuando los románticos encuentran en el muerto viviente que se alimenta de sangre una inspiración ideal para desarrollar su estética y rebelarse contra la razón ilustrada.

La antología *El vampiro* publicada por Siruela se concentra, entonces, en el arquetipo del vampiro que se construyó en el siglo antepasado, con algunas narraciones del siglo XX hacia el final, para consignar el lento cambio del vampiro, que va abandonando su apego al folklore y el arquetipo de hombre y mujer fatal para tomar formas menos ortodoxas.

Cronológicamente, el primer cuento es "No despertéis a los muertos" (1800) del alemán Johann Ludwig Tieck. Olvidado en su lengua original, la versión incluida en la antología pertenece a una edición inglesa de 1823. El cuento representa la obsesión de la literatura fantástica en aquella época: el Mal, acompañado del erotismo y la muerte. Walter, un aristócrata alemán, pierde a su esposa Brunhilda, pero no se resigna: gracias a las artes de un mago, logrará sacarla de su tumba y reanudar sus apasionados juegos sexuales que, en esta segundo matrimonio, se verán acompañados por la maldición y el inevitable castigo que conlleva compartir el lecho con un cadáver. Brunhilda, la protagonista, es el arquetipo de la vampiresa como mujer fatal, de belleza turbia y sensual, cruel y atractiva. De la misma manera, Lord Ruthven de John William Polidori es el arquetipo del vampiro literario que se mantendrá hasta *Drácula* (y actualmente en autoras como Anne Rice y Poppy Z. Brite), el aristócrata canalla e irresistible. Polidori publicó *El vampiro*, en 1819, dos años antes de suicidarse, y no alcanzó a presenciar el frenesí que causó su fallido y mediocre cuento. En principio, causó un escándalo en el mundo literario: fue publicado en la *New Monthly Magazine* londinense y atribuido falsamente a Lord Byron. Hasta Goethe cayó en la trampa, e incluso dijo que se trataba de lo mejor que el poeta había escrito. Byron, mientras tanto, se indignó y acusó a la revista de "vulgar impostura comercial". Polidori, que había sido médico personal de Byron, incluía en el relato pasajes de *Glenarvon*, la novela autobiográfica de Lady Caroline Lamb (amante despechada de Byron) e incluso le había "robado" al poeta el tema de *Fragmento*, desarrollado en el exilio de Villa Diodati que Polidori compartió. Después, causó una moda febril en los ambientes burgueses, que derivó en varias obras de teatro, y culminó en *Varney el Vampiro*, del escocés James Malcolm Rymer, un mamotreto de 220 capítulos que reúne todos los excesos de la novela gótica. En la antología de Siruela se incluye un fragmento que da idea de esta saturación: *Varney* carece, para nosotros, de valor literario (fue *best-seller* durante más de 15 años, y hoy apenas se consigue) pero sirve para comprender un tiempo en el que los escritores intentaban representar, mediante la figura del vampiro, las sombras más íntimas de una época aterrada ante el sexo sin trabas, la mujer libre y la muerte. La consumación de este espíritu de época llegará mucho tiempo después, con *Drácula* de Bram Stoker. Se recogen los tres primeros capítulos de esta novela epistolar, que congelará hasta nuestros días el arquetipo iniciado por Lord Ruthven.

La vampiresa no tuvo, en el siglo XIX, una novela que la definiera, pero los logros literarios de la mujer fatal superaron largamente a los delvampiro varón. Los dos mejores cuentos clásicos de vampiros son, sin duda, "La muerta enamorada" de Théophile Gautier (1836) y "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu (1872). Ambos, predeciblemente, están presentes en esta antología con sus dos nomuertas notables: la primera, de Gautier, una cortesana lúbrica que contamina a un seminarista; la segunda, una misteriosa joven que, de visita en casas elegantes, seduce jovencitas. "Carmilla" es también un cuento de amor lésbico, sin demasiadas ambigüedades. La seducida narradora dice: "A veces, tras un período de indiferencia, mi extraña y bella compañera me cogía la mano y la retenía, apretándomela cariñosamente una y otra vez y finalmente se ruborizaba levemente, mirándome al rostro con ojos lánguidos y ardientes, y tan jadeante que su vestido subía y bajaba a causa de la tumultuosa respiración. Era como el ardor de un enamorado; me turbaba; era algo odioso y no obstante irresistible". Este homoerotismo también está presente en *El vampiro* de Polidori y hoy es casi excluyente en las narraciones vampíricas contemporáneas. Menos predecible es la inclusión de "Berenice" de Edgar Allan Poe. El cuento nunca se refiere directamente al vampirismo, sólo lo sugiere, pero está en su centro uno de los temas favoritos de Poe, el de la mujer agonizante, y es evidentemente vampírica la obsesión del narrador por el "espectro blanco y horrible de los dientes de Berenice".

Lo odioso pero irresistible es una constante en relación con el vampiro arquetípico, femenino y masculino, pero no basta para interpretar a otros vampiros que desfilan por cuentos como "La familia del vurdalak" de Alexei Tolstoi (el olvidado primo de León) y "El almohadón de pluma" de Horacio Quiroga, uno de los pocos grandes cuentos de vampiros en lengua castellana. El de Tolstoi es un cuento basado en los relatos folklóricos eslavos, con un monstruo vampiro lejanísimo de la estilización romántica; el de Quiroga, si bien cuenta con una ambientación "gótica" (la recién casada encerrada en una mansión, languideciendo en su lecho) elige un vampiro "natural", que crece en la almohada y se alimenta de sangre. Este cuento sirve de corte, de avanzada hacia los relatos del siglo XX, con vampiros de variadas génesis y morfologías, enfrentados con el arquetipo.

La antología es amplia en cuanto a géneros (están presentes tanto *Drácula* como el poema *La metamofosis del vampiro* de Baudelaire, excluido de la primera edición de *Las Flores del Mal*), pero se centra en los vampiros de sangre por considerar que "la sangre no sólo proyecta su aureola mítica, sino que en el componente de la mordedura reside el magnetismo erótico del vampiro y la tragedia existencial que lo empuja a buscar de este modo la vida".

La calidad de los textos elegidos como clásicos y definitivos es despareja: muchas veces la importancia es más histórica que literaria. Así, quizá lo más interesante son las pequeñas biografías de los autores: la tragedia de Polidori, Poe y Quiroga, el encierro obsesivo de Tieck y Le Fanu, el desenfreno de Baudelaire y Gautier, la extraña vida de Bram Stoker, hombre gris que de noche se reunía con sus cofrades de la Golden Dawn para practicar ritos secretos. El estudio preliminar, que parte de la genealogía del vampiro e intenta definir todas sus derivaciones, es completo y apasionante. Lástima que mientras declara al tema del vampirismo literario como "serio y atendible", el autor lo firma lacónicamente como "Conde de Siruela", como si no quisiera ensuciar su nombre con sangre de géneros menores.

EL EXTRANJERO

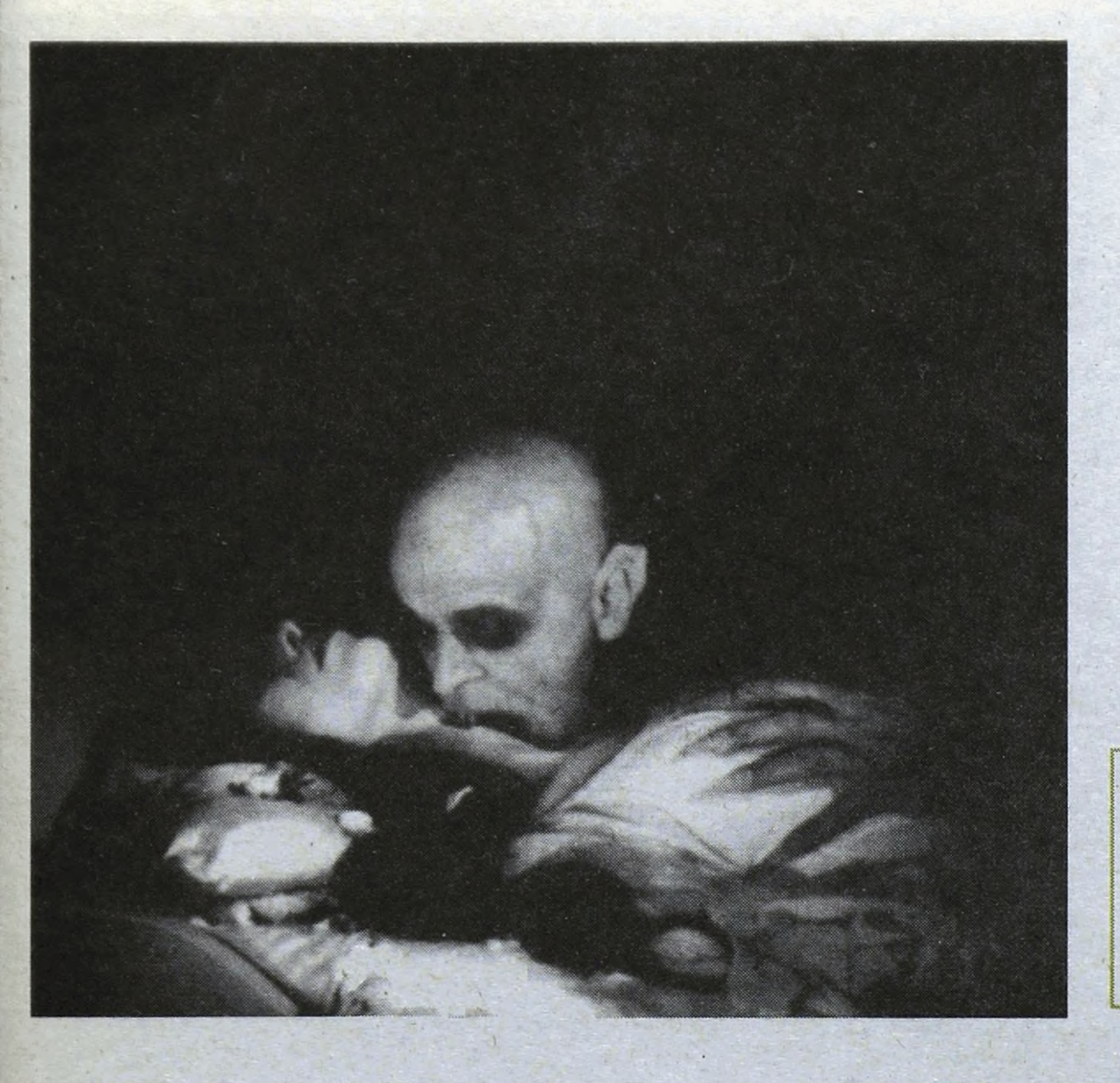
GLI SCRITTORI INUTILI
Ermanno Cavazzoni
Feltrinelli
Milán, 2002
186 págs.

"Quien quiera convertirse en un escritor inútil, sólo tiene que ejercitarse", afirma Ermanno Cavazzoni en su último libro. Para instruir a los interesados, urdió, con irónica pedagogía, un manual titulado *Gli scrittori inutili*, cuyos ejemplos categóricos despejarán las dudas del más pánfilo aprendiz. Las instrucciones son simples; basta con saber ahondar en los propios vicios. Según enseña Cavazzoni, la combinatoria de los siete pecados capitales con los accidentes de la vida –contingencias éstas que también se cuentan por siete y son: las escuelas, las familias, las angustias, las esperanzas, los fantasmas, los vagabundos y las demencias– da un total de cuarenta y nueve casos posibles de escritores inútiles. Un índice razonado se ofrece de guía para ubicar la relación que más se adecue a las características del postulante. El autor de *Cirenaica*, adepto a la creación de personajes marginales, retrata los usos y costumbres de estos escribas en breves relatos rebosantes de humor negro y situaciones absurdas. Algunos de ellos, señala Cavazzoni, gustan rodearse de muñecas inflables durante las tertulias con sus pares y adquieren otros tantos muñecos a modo de reverencial séquito de discípulos. Otros, calificados como escritores en desuso, viven recluidos en habitaciones inhóspitas que las editoriales les proporcionan y se abocan al examen de innumerables originales que, por supuesto, jamás se publicarán. Hay escritores que son esclavos de otros escritores, y también uno que, tras la lectura de Sacher-Masoch, dedica sus días a fustigar las nalgas de los colegas, espetándoles, furioso, los apelativos que los críticos utilizan para desairar sus respectivas obras. La mayoría tiene una conducta canina y husmea con fruición a sus semejantes. Dadas las congénitas peculiaridades de estos seres, los esquimales suelen servirse de ellos para arrastrar sus trineos.

A este inventario feroz se suman las clases magistrales sobre cada pecado que catedráticos de incuestionable saber inculcan a un alumno principiante. Románticos y realistas, neuróticos e histéricos, siempre grotescos y desdichados, ningún tipo de escritor (inútil) queda exento de ser parodiado. Más allá de esta exhaustiva galería de caricaturas, Cavazzoni plasma una crítica incisiva contra la literatura misma como institución. Su mirada cáustica desbarata la dinámica mercantil de legitimación y las jerarquías inicuas que propugna el conjunto del campo literario, y reivindica, en cambio, una escritura libertaria.

El empleo del concepto de inutilidad con relación a la literatura tiene más de un siglo de historia. Aquí, la valencia negativa que define a estos escritores no es una redundancia modernista ni tampoco una mera apreciación sarcástica que desmerezca el oficio de escritor. *Gli scrittori inutili* interpela a aquellos que, desoyendo la máxima de Faulkner, poco y nada escriben, y viven inmersos en un entorno de egos congestionados y competencias mezquinas, relegando el lúdico riesgo de la literatura por placas de bronce y premios de alpaca.

MAXIMILIANO GURIAN



EL VAMPIRO
Bram Stocker y otros
ed. Conde de Siruela
Siruela
Madrid, 2001
448 págs.

LA VENA TRÁGICA

POR MARIANA ENRIQUEZ

El vampiro, como personaje literario, aparecía tradicionalmente confundido entre las legiones de demonios; en el folklore popular fue una superstición, una epidemia que asolaba las poblaciones campesinas. Es en el siglo XIX cuando los románticos encuentran en el muerto viviente que se alimenta de sangre una inspiración ideal para desarrollar su estética y rebelarse contra la razón ilustrada.

La antología *El vampiro* publicada por Siruela se concentra, entonces, en el arquetipo del vampiro que se construyó en el siglo antepasado, con algunas narraciones del siglo XX hacia el final, para consignar el lento cambio del vampiro, que va abandonando su apego al folklore y el arquetipo de hombre y mujer fatal para tomar formas menos ortodoxas.

Cronológicamente, el primer cuento es "No despertéis a los muertos" (1800) del alemán Johann Ludwig Tieck. Olvidado en su lengua original, la versión incluida en la antología pertenece a una edición inglesa de 1823. El cuento representa la obsesión de la literatura fantástica en aquella época: el Mal, acompañado del erotismo y la muerte. Walter, un aristócrata alemán, pierde a su esposa Brunhilda, pero no se resigna: gracias a las artes de un mago, logrará sacarla de su tumba y reanudar sus apasionados juegos sexuales que, en esta segundo matrimonio, se verán acompañados por la maldición y el inevitable castigo que conlleva compartir el lecho con un cadáver. Brunhilda, la protagonista, es el arquetipo de la vampiresa como mujer fatal, de belleza turbia y sensual, cruel y atractiva. De la misma manera, Lord Ruthven de John William Polidori es el arquetipo del vampiro literario que se mantendrá hasta *Drácula* (y actualmente en autoras como Anne Rice y Poppy Z. Brite), el aristócrata canalla e irresistible. Polidori publicó *El vampiro*, en 1819, dos años antes de suicidarse, y no alcanzó a presenciar el frenesí que causó su fallido y mediocre cuento. En principio, causó un escándalo en el mundo literario: fue publicado en la *New Monthly Magazine* londinense y atribuido falsamente a Lord Byron. Hasta Goethe cayó en la trampa, e incluso dijo que se trataba de lo mejor que el poeta había escrito. Byron, mientras tanto, se indignó y acusó a la revista de "vulgar impostura comercial". Polidori, que había sido médico personal de Byron, incluía en el relato pasajes de *Glenarvon*, la novela autobiográfica de Lady Caroline Lamb (amante despechada de Byron) e incluso le había "robado" al poeta el tema de *Fragmento*, desarrollado en el exilio de Villa Diodati que Polidori compartió. Después, causó una moda febril en los ambientes burgueses, que derivó en varias obras de teatro, y culminó en *Varney el Vampiro*, del escocés James Malcolm Rymer, un mamotreto de 220 capítulos que reúne todos los excesos de la novela gótica. En la antología de Siruela se incluye un fragmento que da idea de esta saturación: *Varney* carece, para nosotros, de valor literario (fue *best-seller* durante más de 15 años, y hoy apenas se consigue) pero sirve para comprender un tiempo en el que los escritores intentaban representar, mediante la figura del vampiro, las sombras más íntimas de una época aterrada ante el sexo sin trabas, la mujer libre y la muerte. La consumación de este espíritu de época llegará mucho tiempo después, con *Drácula* de Bram Stoker. Se recogen los tres primeros capítulos de esta novela epistolar, que congelará hasta nuestros días el arquetipo iniciado por Lord Ruthven.

La vampiresa no tuvo, en el siglo XIX, una novela que la definiera, pero los logros literarios de la mujer fatal superaron largamente a los del vampiro varón. Los dos mejores cuentos clásicos de vampiros son, sin duda, "La muerta enamorada" de Théophile Gautier (1836) y "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu (1872). Ambos, predeciblemente, están presentes en esta antología con sus dos nomuertas notables: la primera, de Gautier, una cortesana lúbrica que contamina a un seminarista; la segunda, una misteriosa joven que, de visita en casas elegantes, seduce jovencitas. "Carmilla" es también un cuento de amor lésbico, sin demasiadas ambigüedades. La seducida narradora dice: "A veces, tras un período de indiferencia, mi extraña y bella compañera me cogía la mano y la retenía, apretándomela cariñosamente una y otra vez y finalmente se ruborizaba levemente, mirándome al rostro con ojos lánguidos y ardientes, y tan jadeante que su vestido subía y bajaba a causa de la tumultuosa respiración. Era como el ardor de un enamorado; me turbaba; era algo odioso y no obstante irresistible". Este homoerotismo también está presente en *El vampiro* de Polidori y hoy es casi excluyente en las narraciones vampíricas contemporáneas. Menos predecible es la inclusión de "Berenice" de Edgar Allan Poe. El cuento nunca se refiere directamente al vampirismo, sólo lo sugiere, pero está en su centro uno de los temas favoritos de Poe, el de la mujer agonizante, y es evidentemente vampírica la obsesión del narrador por el "espectro blanco y horrible de los dientes de Berenice".

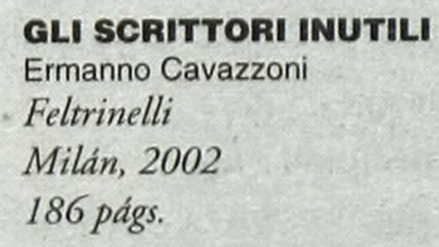
Lo odioso pero irresistible es una constante en relación con el vampiro arquetípico, femenino y masculino, pero no basta para interpretar a otros vampiros que desfilan por cuentos como "La familia del vurdalak" de Alexei Tolstoi (el olvidado primo de León) y "El almohadón de pluma" de Horacio Quiroga, uno de los pocos grandes cuentos de vampiros en lengua castellana. El de Tolstoi es un cuento basado en los relatos folklóricos eslavos, con un monstruo vampiro lejanísimo de la estilización romántica; el de Quiroga, si bien cuenta con una ambientación "gótica" (la recién casada encerrada en una mansión, languideciendo en su lecho) elige un vampiro "natural", que crece en la almohada y se alimenta de sangre. Este cuento sirve de corte, de avanzada hacia los relatos del siglo XX, con vampiros de variadas génesis y morfologías, enfrentados con el arquetipo.

La antología es amplia en cuanto a géneros (están presentes tanto *Drácula* como el poema *La metamofosis del vampiro* de Baudelaire, excluido de la primera edición de *Las Flores del Mal*), pero se centra en los vampiros de sangre por considerar que "la sangre no sólo proyecta su aureola mítica, sino que en el componente de la mordedura reside el magnetismo erótico del vampiro y la tragedia existencial que lo empuja a buscar de este modo la vida".

La calidad de los textos elegidos como clásicos y definitivos es despareja: muchas veces la importancia es más histórica que literaria. Así, quizá lo más interesante son las pequeñas biografías de los autores: la tragedia de Polidori, Poe y Quiroga, el encierro obsesivo de Tieck y Le Fanu, el desenfreno de Baudelaire y Gautier, la extraña vida de Bram Stoker, hombre gris que de noche se reunía con sus cofrades de la Golden Dawn para practicar ritos secretos. El estudio preliminar, que parte de la genealogía del vampiro e intenta definir todas sus derivaciones, es completo y apasionante. Lástima que mientras declara al tema del vampirismo literario como "serio y atendible", el autor lo firma lacónicamente como "Conde de Siruela", como si no quisiera ensuciar su nombre con sangre de géneros menores.



EL EXTRANJERO



GLI SCRITTORI INUTILI
Ermanno Cavazzoni
Feltrinelli
Milán, 2002
186 págs.

"Quien quiera convertirse en un escritor inútil, sólo tiene que ejercitarse", afirma Ermanno Cavazzoni en su último libro. Para instruir a los interesados, urdió, con irónica pedagogía, un manual titulado *Gli scrittori inutili*, cuyos ejemplos categóricos despejarán las dudas del más pánfilo aprendiz. Las instrucciones son simples; basta con saber ahondar en los propios vicios. Según enseña Cavazzoni, la combinatoria de los siete pecados capitales con los accidentes de la vida –contingencias éstas que también se cuentan por siete y son: las escuelas, las familias, las angustias, las esperanzas, los fantasmas, los vagabundos y las demencias– da un total de cuarenta y nueve casos posibles de escritores inútiles. Un índice razonado se ofrece de guía para ubicar la relación que más se adecue a las características del postulante. El autor de *Cirenaica*, adepto a la creación de personajes marginales, retrata los usos y costumbres de estos escribas en breves relatos rebosantes de humor negro y situaciones absurdas. Algunos de ellos, señala Cavazzoni, gustan rodearse de muñecas inflables durante las tertulias con sus pares y adquieren otros tantos muñecos a modo de reverencial séquito de discípulos. Otros, calificados como escritores en desuso, viven recluidos en habitaciones inhóspitas que las editoriales les proporcionan y se abocan al examen de innumerables originales que, por supuesto, jamás se publicarán. Hay escritores que son esclavos de otros escritores, y también uno que, tras la lectura de Sacher-Masoch, dedica sus días a fustigar las nalgas de los colegas, espetándoles, furioso, los apelativos que los críticos utilizan para desairar sus respectivas obras. La mayoría tiene una conducta canina y husmea con fruición a sus semejantes. Dadas las congénitas peculiaridades de estos seres, los esquimales suelen servirse de ellos para arrastrar sus trineos.

A este inventario feroz se suman las clases magistrales sobre cada pecado que catedráticos de incuestionable saber inculcan a un alumno principiante. Románticos y realistas, neuróticos e histéricos, siempre grotescos y desdichados, ningún tipo de escritor (inútil) queda exento de ser parodiado. Más allá de esta exhaustiva galería de caricaturas, Cavazzoni plasma una crítica incisiva contra la literatura misma como institución. Su mirada cáustica desbarata la dinámica mercantil de legitimación y las jerarquías inicuas que propugna el conjunto del campo literario, y reivindica, en cambio, una escritura libertaria.

El empleo del concepto de inutilidad con relación a la literatura tiene más de un siglo de historia. Aquí, la valencia negativa que define a estos escritores no es una redundancia modernista ni tampoco una mera apreciación sarcástica que desmerezca el oficio de escritor. *Gli scrittori inutili* interpela a aquellos que, desoyendo la máxima de Faulkner: poco y nada escriben, y viven inmersos en un entorno de egos congestionados y competencias mezquinas, relegando el lúdico riesgo de la literatura por placas de bronce y premios de alpaca.

MAXIMILIANO GURIAN

ESTE SÍ

Tango latino

En *Gargantúa*, Nº 2 (Buenos Aires: julio del 2002), el boletín virtual dedicado a literatura, medios y *freak shows* que distribuyen gratuitamente Inocencio Smith, Mariana Di Ció, Raúl Lavalle, Malena Clavier y Magdalena Cámpora se lee una versión en latín del tango "A media luz", que reproducimos para solaz de nuestros cultos lectores.

LUX TENUIS (VEL TANGO QUI DICITUR HISPANICE A MEDIA LUZ).
CARMINA: C. LINTEUS; MODI: E. SERVIUS.
LATINE INTERPRETATUS SUM RADULPHUS LAVALLE.

Pars alta Viae Tiburtinae
ad Portam Esquilinam...
Ubi ostiarii? Ubi vicini?
Intro mulsum et amor.
Opus musivum Assyrium,
pulvinar, tibiae et lychni.
tympanum auditur resonans
et auditur barbitos,
comitans modos Ionios;
est et simius figulinus
ad amorem tacitus.

Ubique lux tenuis,
Thessalicus amor,
lux tenuis suaviorum,
lux tenuis amborum.
Ubique lux tenuis,
paene in umbris sumus,
persuavis ut serica
lux tenuis amorum.

Via Aurelia ad Forum Boarium,
ostium pulsa suaviter.
Cum sero est, ptisana Serum;
cum nox, cantus saltatio;
Die Solis, vinum tripudium;
Die Lunae, res nullius.
Omnia sunt in deversorio,
pulvinar et exedrae,
ut in taberna Erotos,
stromata atque silentia,
tabula plena amoris.



LA CRISIS DEL MUNDO MODERNO
René Guénon
trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo Ortega
Paidós
Barcelona, 2001
144 págs.

LA SUPERACIÓN DE OCCIDENTE

POR SANTIAGO RIAL UNGARO

¿Qué hubiera pasado si René Guénon (1886-1951) hubiera aceptado colaborar con los surrealistas? La pregunta se la hacía André Bretón en 1952 en el marco de una serie de entrevistas en las que comentaba que tanto él como Antonin Artaud, Michael Leiris (luego compinche intelectual de Georges Bataille) y Pierre Naville (luego en el Partido Comunista Francés) habían querido, en 1925, "honrar al pensamiento tradicional en su persona". La pregunta, entonces, se tendría que invertir: los surrealistas, por jerarquía, deberían haber intentado colaborar con Guénon. Editado en 1946 por Gallimard, *La crisis del mundo moderno* es un breve pero sustancioso ensayo que sintetiza su pensamiento.

Guénon define la modernidad como una anomalía, una monstruosidad en la historia, y sus esfuerzos intelectuales e investigaciones se internan en las profundidades de un saber atemporal y de origen no humano o suprahumano. Basándose en las doctrinas hindúes tradicionales de los ciclos cósmicos, Guénon compara los síntomas de esta Edad Sombría, el Kali Yuga, con el actual mundo moderno: pérdida u ocultamiento de la metafísica; ascenso irresistible de las ciencias de la naturaleza; el materialismo y el individualismo imperantes como consecuencias del triunfo de la burguesía.

Durante este período, la espiritualidad ha sido sustituida por las corrientes sentimentalistas contemporáneas, entre las que podemos incluir diversos "ismos", desde el teosofismo (que atacó en *El Teosofismo: historia de una pseudorreligión*), hasta el surrealismo que mencionábamos al principio, sin olvidar al marxismo, el pragmatismo, el positivismo, el relativismo, el agnosticismo y los diversos psicologismos, por entonces en su apogeo. Todas estas corrientes de pensamiento, nos dice Guénon, forman parte del modernismo y parten de la negación de la existencia de un Principio Superior. Al negar esto, desaparece toda posibilidad de entendimiento entre esta civilización occidental (que con soberbia se considera como La Civilización) y las demás.

Alrededor del mundo, la expansión de las guerras santas confirma esta imposibilidad. A diferencia de otras críticas a la modernidad, que recurren a exponentes de la misma modernidad, como Hegel o Nietzsche, Guénon intenta escaparse del laberinto por arriba, yendo en el tiempo mucho, muchísimo más lejos. Para el que quiera seguir sus visiones deberá plantearse una perspectiva más amplia y profunda, que nos lleva al siglo VI a.C. Guénon explora, justamente, esos saberes considerados por los historiadores modernos como "legendarios", motivo por el cual no deberían tenerse en cuenta.

Las cuestiones que plantea *La crisis del mundo moderno* son complejas y, literalmente, misteriosas. Guénon es preciso, pero en algunos pasajes, acorde con su actitud esotérica, es deliberadamente hermético y oscuro. Pero si bien muchas de las referencias que maneja el autor pueden llegar a resultar curiosas o desconcertantes, también es cierto que resultarán excelentes disparadores para quienes deseen profundizar sus dudas.

La escritura de Guénon es aguda, fría y filosa y encarna, a la hora de despedazar los hitos y los mitos de nuestra cultura moderna, a la misma Kali, Diosa de la Destrucción. Y si su crítica es demoledora (se explicapor este lado la fascinación de los surrealistas, que también compartieron su fascinación por "Oriente") es porque es evidente que conoce bien las raíces de lo que ataca, a saber: el individualismo (definido como "la reducción de todo principio superior a la individualidad y la consecuente reducción de la civilización a elementos meramente humanos"), la relación entre la cantidad y la calidad ("en el mundo moderno la calidad ha sido totalmente sacrificada a la cantidad") y otros aspectos básicos de la modernidad, como la ilusión del sufragio universal, la enseñanza obligatoria y la idea de Nación en armas.

Inclasificable e intimidante, la obra de Guénon representa, ante todo, un desafío, ya que las conquistas de la modernidad quedan afuera de su análisis. "Nos esforzamos por situarnos siempre en el único punto de vista que nos importa, el de la verdad imparcial y desinteresada", anuncia Guénon a comienzos de un libro que se cierra con la divisa: *Vincit omnia Veritas* ("La verdad vence sobre todo"). Con esta premisa afilada, arma de doble filo si las hay, las reflexiones y las críticas de Guénon siguen una vieja fórmula oriental: "La suma de todos los desórdenes generará el orden".



MÁSCARAS DE LA TRIBU MAPIKO (TANZANIA/MOZAMBIQUE)

CINISMOS
Michel Onfray
Trad. Alcira Bixio
Paidós
Buenos Aires, 2002
236 págs.

¡CUIDADO CON LOS PERROS!

POR RUBÉN H. RÍOS

Entre las escuelas llamadas socráticas, hay dos que quizá revelan el carácter contradictorio (y quizá, todavía, enigmático) del Sócrates histórico (470/469-399 a.C.). Una de ellas es la platónica, la otra la cínica. La que más larga vida e influencia ha tenido ha sido la primera, y por eso se suele olvidar que Antístines –fundador del cinismo– fue discípulo del maestro de Platón y maestro, a su vez, del legendario Diógenes de Sínope. De éste, la historia nos ha legado un anecdotario prolífico y nada más, mientras que el platonismo se propagó en la filosofía occidental dando lugar a los grandes sistemas, desde Plotino hasta Hegel. Tanto que, para Heidegger, la metafísica era simplemente platonismo. Onfray, con este estudio, quiere hacer justicia al cinismo (caído en el olvido y tergiversado) como la posición antimetafísica por excelencia. Casi como el pensamiento más subversivo de la antigüedad.

Cinismos se mueve en la misma línea del materialismo dionisíaco de Sloterdijk –*Crítica de la razón cínica, El pensador en escena,* etc.–, la cual recoge de la filosofía cínica el fundamento sensible y obsceno, inmoralista y antiteológico, que pone en primer lugar lo singular y diferencial de los cuerpos por sobre la universalidad de la razón. Onfray, un poco menos orgiástico que Sloterdijk, trabaja sobre todo con las historias protagonizadas por Diógenes (vertidas por Diógenes Laercio entre el 225 y 250 d.C.) para mostrar cómo a través de ciertos actos e intervenciones –al modo de un maestro zen– se organiza toda una pedagogía cínica, una tecnología de la provocación y la ironía orientada a cuestionar las mitologías (sexuales, religiosas, políticas, etc.) de la civilización.

La más popular de esas anécdotas –que ha transitado la historia– es la que recuerda a Diógenes a la vera de un camino desafiando a Alejandro Magno (discípulo de Aristóteles y admirador del cínico), cuando el emperador le tapó el sol. La respuesta de Diógenes a Alejandro, quien le ofreció satisfacer cualquier deseo suyo y se encontró con que el filósofo sólo deseaba que no le hiciera sombra, quizá concentra lo esencial de la ética del cinismo: desprecio por los poderosos y los opresores, indiferencia por la riqueza y las convenciones sociales, amor por la naturaleza y la libertad.

En la antigüedad griega (y aún hoy), los cínicos (de *cynos*, perro en griego) expresan la contracara del platonismo y de toda filosofía o doctrina que subordine lo sensible a lo suprasensible, lo material a lo inmaterial, lo heterogéneo a lo homogéneo, el placer al sacrificio, el juego a la seriedad, el tener al ser, la libertad al orden. Según Onfray, las invitaciones al canibalismo y la sexualidad libre, a la ingesta de carne cruda y la exhibición pública de las evacuaciones fisiológicas, con las que Diógenes solía escandalizar a sus contemporáneos, no son más que duros y sarcásticos ataques anticivilizatorios a una sociedad –la polis– basada en la esclavitud y la exclusión de las mujeres.

La vigencia de la posición cínica justamente arraiga en esa energía subversiva contra toda forma de dominación (Estado, Iglesia, Partido, Familia, Mercado, etc.) y control de la singularidad sensible de los hombres. Se trata entonces una filosofía de la libertad y la insumisión, que siglos de metafísica y cristianismo han encubierto y deformado. Por eso el apéndice sobre cinismo vulgar no sólo aclara el de aquellos filósofos griegos que preferían que se los llamara perros antes que hombres, sino nuestra propia época.

CONFERENCIAS

AQUÍ O ACULLÁ

Los miércoles 7, 14 y 21 de agosto Luisa Valenzuela dictará en el Malba (Figueroa Alcorta 3415) el curso "Escritura, secreto y crisis", a lo largo del cual analizará, entre otros libros, *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti, *El placer de la cautiva* de Leopoldo Brizuela, *62, modelo para armar* de Julio Cortázar y *La hora de la estrella* de Clarice Lispector. El curso se dictará de 19 a 20.30 hs. y tiene un costo total de $ 25.

Por otro lado, Josefina Ludmer dictará los miércoles 7 y 14 de agosto en el Centro Cultural Rojas (Corrientes 2038) dos conferencias con el título "Lecturas de un presente. Buenos Aires, año 2000", como continuación del seminario dictado el año pasado en el mismo lugar. Ludmer propondrá diferentes modelos de temporalidad a partir de la producción ficcional publicada en el año 2000. Si bien se requiere inscripción previa, los encuentros son abiertos a todo público y de entrada libre y gratuita.

GÉNEROS

ASESINOS FANTASMALES
P.C. Doherty
Trad. Petunia Díaz
Edhasa
Barcelona, 2001
320 págs.

Imagine el lector (o la lectora) una "novela negra" ambientada en la Edad Media, de misterio obvio y resolución previsible, escrita con impericia formulaica y traducida sin interés, que sólo puede terminar de leerse como ejercicio de profesionalismo. ¡Ya está! Eso es *Asesinos fantasmales*, entrega del británico P.C. Doherty, autor de catorce truculentos *thrillers* medievales que tienen mucho que envidiarle a *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o a cualquier producto similar que domine más o menos el período que elige como telón de fondo. *Asesinos fantasmales*, para mayores confusiones, se nos presenta como un *thriller* histórico, cuando en realidad no es sino una novela gótica plagada de presencias transmundanas y signos del más allá: hedores sulfúricos, susurros y ominosas advertencias, abominables visiones y fuerzas imprecisas.

De hecho, en la imprecisa novela de Doherty no hay asesinos, o los hay en un pasado muy remoto respecto de los acontecimientos que se narran. Hay templarios, eso sí, pero sólo como un disparador del dislate narrativo al que se entrega el autor. Nada que ver con *La aguja hueca*, esa encantadora fábula protagonizada por Arsenio Lupin, o la más ambiciosa *El péndulo de Foucault*, del ya citado profesor de Bolonia, que evocaban con mayor rigor histórico y con mayor provecho a los caballeros del Temple.

Estamos en 1389, en el camino de Canterbury, donde (¿cómo podía ser de otro modo?) nos encontramos con los peregrinos de Chaucer y, para mayor vergüenza del escriba de *Asesinos fantasmales*, del mismísimo Geoffrey Chaucer, en uno de los más deslucidos papeles narrativos (¡tan luego él, maestro en la creación de caracteres!) de los que se tenga memoria. Una noche de niebla cerrada. Un sacerdote cuenta una historia que comienza en 1308 y cuya resolución se posterga hasta 1382. Se trata del mal y sus encarnaciones, desde ya. P.D. James (escritora practicante de la iglesia anglicana) hubiera intentado una exquisita reflexión sobre el asunto. Doherty, no. Se limita, como las series *Charmed* o *Buffy, la cazavampiros*, a suponer que basta con crear una galería de personajes paranormales para que el pecado se convierta en un tema interesante. Huye lejos de Doherty, lector o lectora, antes de que el hastío te devore.

SANTIAGO LIMA



ENTREVISTA

EL TROTSKISMO COMO ESCENARIO

Luego de las crónicas recopiladas en *Buenos Aires me mata* (1993), publicadas antes en el diario *Clarín* y, después, llevadas al cine, Laura Ramos entregó a la imprenta *Ciudad Paraíso* (1996). *Diario íntimo de una niña anticuada*, que Sudamericana distribuye en estos días, es su primera novela: una compulsión al folletín decimonónico como recuperación atípica de la memoria de los años setenta. A continuación, una entrevista a la autora.

POR GABRIELA BEJERMAN

Envuelto en capas de falsos prólogos, prefacios, posfacios, anexos y cartas a desentrañar, *Diario íntimo de una niña anticuada* se presenta como el relato de las aventuras de una huerfanita porteña, intelectual en los setenta. Quien lee, mucho más sagaz que ella –que percibe el mundo con el lenguaje y la lógica del folletín–, avanza contemplando esa inocencia, hasta que en la página 62 se topa con algo inesperado. "Un aspecto de mi interioridad (...) ha sido exhibido: una identidad ficticia, a partir de este momento debo vigilar mi peor falta: una tendencia al embuste."

¡Ah! ¡Mentir en el diario íntimo y luego confesárle a él, al querido diario, al secreto amigo, que se le ha estado mintiendo! ¿Con qué fin? "Me parece que a la niña anticuada le gusta mentir porque los libros son más grandes que la vida", confiesa Laura Ramos. Largas citas no consignadas llenan las páginas del diario, mimetizando la vida con la palabra, el diario con la literatura. El estilo de la prosa va cambiando desde los robos o imitaciones a Bécquer y Amado Nervo, luego a Brontë, Dickens, Balzac y finalmente a Jane Austen, Henry James, o Marcel Proust. Esa marea de estilos va indicando los movimientos intelectuales y morales de la heroína. Cuanto más áspera se torna la realidad para Emilia, más crecen las mentiras en su diario.

¿Quién es Emily? ¿Una pacata mentirosa, o sólo sabe hablar así? Me parece que no miente a propósito: su lenguaje llega hasta ahí, hasta la heterosexualidad, hasta el final feliz, hasta la satisfacción del deseo romántico. Le impide decir la verdad...

–Ajá, ella no sabe quién es. Y no es pacata: las acciones siguen al lenguaje. A lo único que se aferra es al lenguaje que eligió. Todo lo demás, las acciones, la moral, se ajustan a esa elección.

Definitivamente el tono confesional le sienta muy bien a *Diario íntimo de una señorita anticuada*. Me parece perfecto que la escritora cuente su verdad a través de un personaje que miente, pero, ¿cuál es esa verdad? ¿Se puede romper la cerradura del *Diario*?

–Yo me hice escritora por error, por necesidad, porque si no invento un mundo donde se escribe como en una traducción-doblaje puertorriqueño de película norteamericana, un mundo bizarro paralelo al real, no puedo vivir. Necesito huir del mundo real: no leo diarios, no veo TV y escribo como en el siglo XIX para poder seguir viviendo en éste con los ojos semicerrados.

El origen de la novela está relacionado con el mundo tan desabrigado y movedizo en el que nací: con las comidas super rápidas o inexistentes, las mudanzas periódicas, los viajes inesperados, el puré Chef instantáneo, los baños de mar bajo la lluvia y el frío "para templar el espíritu aventurero", los cigarrillos reglamentarios a los once años de edad, las lecturas marxistas y feministas y, por sobre todo, la prohibición de Louisa May Alcott por reaccionaria y vulgar. Lo mismo le pasa a Emilia: "Tengo dieciséis años y medio. El año pasado, a instancias maternas, abandoné mis estudios (la enseñanza escolástica es considerada reaccionaria por mi madre)". Como esa frase que Franny le dice a Zoey en el libro de Salinger: "Si has tenido una educación extraña, por Dios, úsala".

Yo, para escribir la novela, hice un ejercicio de teatro: buscar una zona horrorosa y profundizar en ella. Una mezcla de dos ideas: la de Proust (el artista tiene una sola cosa que decir y su obra, su vida artística están consagradas a ir distinguiendo las líneas de esa norma) y la de Cioran (la fuente de inspiración de un escritor son sus propias vergüenzas). En ese sentido exploré (hasta llegar a mi canon personal):

1) una mórbida compulsión al mimetismo con la estética y la moral de los folletines sentimentales de mal gusto del siglo XIX,

2) la figura de la orfandad,

3) el trotskismo como escenario, como nodriza,

4) el diario íntimo como formato adecuado para una escritura de temperamento melancólico,

5) la mentira como motor dramático.

Esto último lo descubrí a los nueve años. Yo estaba pasando quince días de vacaciones en casa de una familia. Accidentalmente leyeron mi diario íntimo, donde descubrieron las mentiras que yo había escrito sobre todos ellos. ¡Lo hice sólo por diversión! Pero era gente muy bondadosa, bienintencionada, a la que decepcioné. ¡Fui una ingrata! Su bondad y sus caras tristes, graves, esa noche en la mesa, me hicieron sentir muy avergonzada. Yo había escrito que me trataban mal. Mi mamá me había mandado con ellos porque éramos pobres y aquélla era una oportunidad única de conocer Punta del Este. Yo no quería ir. No llevé bolso. Ellos me prestaron malla, todo. Sólo llevé el diario.

Para leer esta novela hay que forzar las cerraduras de las cajas chinas. ¿Cómo se abren las cajitas? Y, una vez más, ¿cómo se rompe el candado del diario?

–Creo que las últimas cajitas chinas no están en el pobre diario miserable y restringido de Emily sino en la lucha de los editores-personajes, que por intereses propios negociaron palmo a palmo cada página del diario íntimo a publicar. Pero quizá el candado que cierra el diario sea el liviano prólogo de Nat, que sonríe cariñosamente a las mentiras del pasado adolescente de su antigua amiga. Éste debe ser el único prólogo del libro, porque dice: "Las apariencias engañan, la mentira corrompe, la verdad no existe. Y también: el lenguaje es el agente de todos los malentendidos".